

## 『緑葉集』の世界・その一

——「藁草履」から「老嬢」まで——

山田有策

### 1 編集のモチーフ

『緑葉集』には四年という年月が刻みこまれている。明治三十五年十一月に『明星』に発表した「藁草履」から「家蓄」（明39・10『中央公論』）までの四年間である。この四年間は藤村にとってきわめて破乱に富んだ年月であった。何よりも文学者、藤村にとって「破戒」の脱稿（明38・11）とその出版（明39・3）という年輪が刻まれた貴重な期間であったことをあげなければならない。『破戒』一篇の刊行は藤村にとってその後の散文家としての生を決定づける重大な第一歩だったのである。と同時に、これに付随して、生活者、藤村の周囲では東京への移住、三人の娘の死などの出来事が次つぎに起っている。この四年間の藤村の身边は実にあわただしかったのである。

この四年間の藤村は『破戒』を除いて九篇の短篇を発表している。その中の「旧主人」（明35・11『新小説』）を除く八篇を集め、藤村は明治四〇年一月『緑葉集』を編み春陽堂より刊行する。破乱に富んだ四年間に生み出された八

つの短篇が同一表題の下に編集されたのである。この作業をなす藤村に「批評」の眼が無かつたとはけつして言い切れない。散文家への転身に賭けた四年の自己史を藤村は『緑葉集』を編むことで「批評」しようとしたのではないか。

かつて藤村はしばしばこうした形で自己の生の「総括」をなした。『若菜集』（明30・8 春陽堂）を始めとする四つの詩集で、藤村は自己の青春を再構築したが、そこには新たな生のスプリングとなるべき「批評」がこめられていた。<sup>注1</sup> 藤村はこうした「総括」あるいは「批評」を詩集編集によってくりかえしつつ、自ら創りあげた「自己史」を生きてきたのである。<sup>注2</sup> こうした試みは『緑葉集』時代すなわち破乱に満ちた四年という期間中にもくりかえされている。明治三十七年九月に編まれた合本『藤村詩集』がそれにあたる。序文にはあまりにも有名な「遂に新しき詩歌の時は来りぬ」という書き出しに始まる詩的自立の宣言が記されたのである。しかしこの時点で彼はすでに詩を捨て、散文へと身を転じていた。だからこの序文は三好行雄氏の言うように「藤村内部の小説家が、その小説家としての自覚に照らして、前半生の詩人をふりかえる批評にほかならない」（『島崎藤村論』昭41・3 至文堂）わけである。

『緑葉集』一篇の編集はあるいはこれらと同じアナロジーをなしているのではないか。<sup>注3</sup> 詩人から散文家への転身を『破戒』一篇に賭した時代を藤村は「緑葉」の名の下に「批評」しようとしたのではないか。『破戒』じたいには自己の生を「批評」する眼はない。仮構はあり得ても過去をふり返っての「批評」はないと言える。その意味では『破戒』はあくまでも現在進行形なのである。しかし『破戒』一篇を書き抜いた藤村にはすでにその期間を「批評」する眼が獲得されてあったのではないか。もちろん『緑葉集』には同質の作品群だけが収められているわけではない。四年という年月は確実に藤村を変貌させているのである。その四年の年月が生み出したそれぞれ異質な作品群を統一的に編もうとした藤村には明らかにその時代をふり返っての「批評」の眼があり得たのではないか。論を始めるにあた

ってひとまずこうした藤村の姿勢を仮説としてかかげておきたい。

(注1) 三好行雄氏に例えば「詩集は実は原型詩篇の批評でありえた」という指摘がある。これは藤村の「レゲンダの誕生は実は詩集の成立とともにあった」という氏の藤村像の骨格へと発展していく(前掲『島崎藤村論』)。

(注2) 「藤村はレゲンダを編んだだけでなく、レゲンダをみずから生きた作家だったといえよう」(前掲『島崎藤村論』)。

(注3) 「緑葉」のイメージについては十川信介氏に「緑葉集」(『国文学』昭46・4)がある。

## 2 『緑葉集』の作品世界

前述のように『緑葉集』を編んだ藤村には明らかに△批評△の眼があった。しかし、ここではその内容についての言及は後にまわし、まずこの四年間に生み出された九つの短篇(△旧主人△)を发表順に個々にみていくことにしたい。その後でそれぞれの作品の関連を明らかにし、『緑葉集』の構造を総体として把握するつもりである。そして最終的には先述した藤村内部の眼を解明していくことにしたいが、この稿で負いきれるのは「老嬢」までの四作品でしかないことをあらかじめおことわりしておきたい。

### A 「藁草履」

『緑葉集』序文(明39・11)で藤村は「身のまはりから始めて、眼に映じたまま心に感じたままを写して見やうと思ひたつた」と述べている。事実、彼は明治三十二年四月に信州小諸町におもむいて以来、「雲」(『落梅集』)や「千曲川のスケッチ」(後、明44・6―45・8『中学世界』)などを試み、△観察△や△スケッチ△という△写生△の方法

を身につけようと苦闘してきた。藤村は眼を山国の自然や人情に向け、それらを八言語化√する営為を素朴な形ながらもしたたかにくり返してきたのである。「藁草履」一篇はそうした藤村の営為が小説として結実した始めての作品であると言えよう。

事実「藁草履」には冒頭から山村の地理・風習が克明に描かれている。のみならず結末の悲劇すら「前の世に恨のあったものが馬の形に宿りまして、生れ変って讐<sup>あた</sup>を是世に復<sup>かへ</sup>したものであらう」といった土俗的世界を背景にして語られていくのである。「藁草履」は確かに藤村の言う「山村の民情を主とした」「千曲河畔の物語」としての性格は十二分に保有していると言えよう。

ところで、こうした「山村の民情」を刻みつけていく藤村の文体はきわめて特徴的だと言わなければならない。

a 土地の者の競馬好と来ては——そ、り、や、あ、も、う、この手合が酒好なと同じやうだ。

b それだのに悩み萎れた自分の妻を馬に乘せて出掛となると、さあ、重荷を負ったやうな苦痛ばかりしか感じません。もうもう腹立しくもなるのでした。

それ、さ、う、い、ふ、男、で、す。高慢な心の悲しさには、『自分が悪かった』と思ひたくない。

c 今、紫がかった黄。今、灰がかった黄。急に日があたって、夫婦の行く道を照し始める。見、上、げ、れ、ば、ち、ぎ、れ、ち、ぎ、れ、の、線、の、や、う、な、雲、も、浮、ん、で、い、つ、の、間、に、か、青、空、に、な、り、ま、し、た。  
あ、あ、朝、で、す。

男山、金峯山、女山、甲武信嶽、などの山々も残りなく顕れました。

(a・b・cとも傍点——引用者)

まずaの文体をみてみよう。これはb・cにも共通することだが、典型的なへ語り∨の文体がここに記されている。つまり藤村が読者に向ってへ山村の民情∨をへ語って∨聴かせるといった類の文体である。これは「藁草履」全篇を貫いているわけで、到るところで「左様さ」「さて」「さあ」といった口語がはさみこまれ、読者は常に藤村からじかに話を聴かせてもらっているような感を抱くのである。「です」「ます」体がそのことを倍加させていることは言うまでもない。bの文体でもそのことは明らかである。一見すると作者と「自分」とは一体化しているような構造だが、「それ、さういふ男です」という形で作者藤村はすぐへ語り∨手の立場に舞いもどっているのである。cの文体においても例えば「見上げれば」の部分では作者と主人公(たち)とは同化している。が、「ああ朝です」のところでは作者藤村はへ語り∨手に転じ読者に向って説明し始めるのである。

このように「藁草履」一篇はへ語り∨の文体を基調としている。言いかえれば藤村はへ山村の民情∨を読者にへ語って∨聴かせているのである。読者の側から言えばちょうどへ覗きからくり∨でも覗くように眼前に展開するへ山村の民情∨に見入りつつ、作者藤村のへ肉声∨を聴いているような感に襲われるのである。

ところでこうしたスタイルで藤村は何をへ物語∨ろうとしているのか。それを次にみていかなければならない。「藁草履」は端的に言って悲劇である。「功名心」が深く「高慢な心」の農夫源吉は競馬に敗けた「不平と怨恨」を妻のお隅にぶつけ彼女を傷つけてしまう。彼はそのことに「恐怖」を感じ彼女を「憐」むことでそれを消し去ろうとするが、彼女の過去への「嫉妬」がそれを強くさえぎってしまう。暗然とし「私は死んでもかまわない」とつぶやく

お隅を「偽もなければ飾もない野獣の本性」に返った馬が死へと連れ去っていくのである。<sup>注1</sup>こうみてくれば悲劇の原因が源吉の性格だけに求められないことは明瞭である。源吉や馬の「野獣の本性」にこそいっさいの悲劇の原因があると言える。源吉が「恐怖」を抱くのも自己の胎内に潜む「野獣の本性」に対してに他ならない。彼の父もかつては「今すこしで野たれ死するところ」だったのである。この「野獣の本性」によって起る悲劇を藤村は八山村の民情にとけこませつつ淡々と語りつつ話の円環をとじていくのである。

藤村は確かに青春期から受けついだ「愛欲と情念に狂う激情」(前掲『島崎藤村論』)をこの時期においても完全には押えきれないでいる。妻冬子に対する嫉妬がそれに拍車をかけたであろうことは想像に難くない。それが源吉の「野獣の本性」に投影されていることは事実である。しかし、だとしても、はたしてそうした源吉の「野獣の本性」を描くことに藤村の意図<sup>注2</sup>があり得たろうか。

藤村と源吉との距離は『破戒』の場合と同一に考えることは出来ない。『破戒』の丑松には確かに藤村の内面が色濃く投影されていたし、そこに彼じしんのモチーフが賭けられていた。しかし源吉は藤村の肉声をこめていくにはあまりに八農夫V的でありすぎる。先の比喻で言えば八覗きからくりV、藤村じしんの言葉を使えば「風景画」(「うたたね」序文)の中の一人にすぎないのである。藤村の眼は源吉以外の人物に注がれていたのではなかったか。

藤村は冒頭部で「斯いふ土地柄ですから、女がどんな労働をして居るか、大凡の想像はつきませう」と述べた後、女の風俗や娘の様子などを語っている。この方向に素直に従うかぎりお隅や源吉の母の姿に注目せざるを得ないのである。例えば源吉の母は次のように描かれている。

刈取らずに置いた蕎麦の素枯に月の光の沈んだ有様を見ると、楽しい記憶<sup>おもひで</sup>が母親の胸の中を往ったり来たりせ

ずには居りません。

三好氏の言うように彼女は「記憶のなかに生きることのゆるさ」(前掲『島崎藤村論』)れないのである。しかし彼女は「楽しい記憶」にめぐまれているだけ幸福なのである。「記憶のなか」にすら生きられない女性もいるのである。お隅がそれにあたる。お隅は少女時代に線路番人に犯され、世間の物笑いの種になっているのである。彼女に同情的な書記さへ「罅痕の入った茶椀」と形容される程の暗い過去を背負っているのである。彼女が「記憶のなか」にすら生きられないのも当然だと言えよう。

お隅は顔を外向けて、嗚咽すすりしました。一旦愈りかかった胸の傷口が復た破れて、烈しく出血するとは是思ひです。残酷な一生の記憶は蛇のように蘇生いしかへりました。

(傍点——引用者)

「記憶のなか」にすら生きられない女の前途が明るいものであろうはずがない。藤村は奔馬の背に「仰けさまに仆れた」お隅の行方を見おくり、「不幸な女の最後は是です」と語るのである。悲劇の主人公はどうやら源吉ではなくお隅だったようである。むろん妻の死骸の前に「黙って首を垂れ」る源吉に悲劇の色が無かったわけではない。しかし書き出しの一節が指し示す方向にはお隅の悲劇が大きくクローズ・アップされるのである。藤村はこの作品で「不幸な女」つまり女の悲劇を物語ろうとしたと言えよう。

むろん藤村のこの意図は「藁草履」で十分にはたされたとはけっして言えない。何よりも八山村の民情を完成度

をもって「語り」をすることによって藤村の全力は注がれていったのであり、それだけ登場人物との関係は内面的結びつきを失った脆弱なものとなったのである。つけ加えて悲劇を成り立たせる要因としての「野獣の本性」の印象は強烈で、それだけ「不幸な女」の像は後退していると言えよう。

しかし「藁草履」における藤村のこの意図は『緑葉集』中の一世界として結実していったようである。なぜ藤村がこうした意図を持つにいたったかの検討は次稿にゆずるとして、次に「旧主人」を取りあげ「女の悲劇」を語ろうとする藤村の意図を検証していきたい。

(注1) このイメージはすでに「与作の馬」(明28・7『文学界』)でみられた。

(注2) 例えば三好氏に「野生に狂奔する悍馬をもちや肯定でも否定でもなく、自然のあるがままの姿として見る眼を藤村は自分のものとしている」(前掲『島崎藤村論』)という指摘がある。

## B 「旧主人」

「旧主人」(明35・11『新小説』)はむろん『緑葉集』から除かれた作品である。<sup>注1</sup>しかし藤村みずから「藁草履」と「旧主人」は「同じ傾向から殆ど双生児のやうにして産み出した作物」(『突貫』大2・1『太陽』)と言うように、当然『緑葉集』に収められるべき作品であった。したがってここでは『緑葉集』の作品と同列に論及していきたい。

「藁草履」で藤村は「語り」を試みたが、それがより完成されたスタイルをとったのは「旧主人」においてであった。一人称スタイルをとることで視点を統一し、「語り」をより純化していったのである。「今でこそ私は斯な<sup>こん</sup>に肥っては居りますものの、其時分は瘠<sup>こ</sup>ぎすな小作りな女でした」といった一人称スタイルが藤村の「語り」をいかに円滑にしているかは説明するまでもない。ここで藤村は佐久の女・お定になりきり、想い出話を語っていく



のである。このスナイルこそへ女の悲劇をへ物語ろうとする藤村のモチーフが純粹にあらわれたものと言えよう。

お定の回想談中の主人公は確かに綾である。綾の不義、夫の嫉妬、不義の発覚が物語の中心をなしていくのである。都会育ちの綾は小諸の生活にはなじめない。「小諸へ東京を植ゑるといふ開けた思想」を持ち「真面目」で「働好な」夫とも年の違いもあつてかしつくりいかな。もちろん夫は綾を「芝居好が眞役者に見惚る」ように可愛がつてくれるし、彼女も夫を嫌つてはいない。しかし夫が妻を愛らしい人形のようにしか扱わない生活が小諸のような風土に根づこうはずがない。ガラス・ケースの中にいるような綾が「歡樂に疲れて」退屈な毎日いらだち、夫の素ぶりに「もう煩い」と「癩癩」を起すようになるのもごく自然のなりゆきだと言えよう。こうした彼女が「籠の中の鳥のやうに」ひたすら「楽しい追憶」だけにひたつていれば悲劇は起らなかったと言える。しかし綾は昔の恋人桜井と逢瀬を重ねることで「楽しい追憶」を現実化しようとした。それが小諸の銀行家の妻としての生活と抵触しないはずがない。「誰言ふとなく、いつ伝わるとなく、奥様の浮名が立ちました」とお定は語る。そして発覚の恐怖にかられた綾が逢引の手助けをしたお定を中傷し追出そうと画策した時に悲劇は発生する。お定は「野獣のやうな佐久女の本性」に立ち帰り、いっさいを密告するのである。桜井と綾は夫の「苦痛とも、憤怒とも、恥辱とも、悲哀とも、譬へやうのない」「嫉妬」の前にさらされていくのである。

このようにお定の回想は確かに女の不義とそれに対する男の嫉妬を鮮烈に浮き彫りにしていく。この点のみに注目すれば例えば次のような指摘が可能である。

それはむせかえるような人間の痴情を、地方色濃厚な小諸附近の風物と生活環境とを背景として描いた、異色

ある短篇であった。（猪野謙二『島崎藤村』昭38・9有信堂）

こうした評は諸研究者にほぼ共通している。そして彼らはこの作品における藤村のモチーフを例えば「女の純潔にたいする不信の感情、恋愛の意義についての幻滅とイロニイ」（瀬沼茂樹『島崎藤村』昭32・4角川文庫）というような点に求めていく。<sup>注2</sup>確かに後の「水彩画家」や『家』への発展を考えあわせると、この頃の藤村が「婦女の貞潔、姦通などという暗い心理的側面に心わずらわされていたことは事実」（平野謙『旧主人・芽生』昭44・2新潮文庫、の解説）と言えるかも知れない。

しかし、こうした把握のしかたはお定の回想<sup>注1</sup>に余りにも忠実すぎる。お定の物語る話<sup>注1</sup>をそのまま「旧主人」という作品そのものと錯覚しているのである。これは「旧主人」という作品におけるお定の役割を無視したことから生じている。お定は決して単なる語り手ではないのである。

お定は自らが語る話の中で決定的な役割を演じている。悲劇は彼女の「野獣のような荒い佐久女」への言わば本性<sup>注1</sup>帰<sup>注1</sup>り<sup>注1</sup>によってひき起されるのである。つまり彼女は単なる事件の傍観者でなく、悲劇の演出者として登場しているのである。とすれば「旧主人」をトータルに把握するためにはお定を主要人物とする視点<sup>注1</sup>を設けなければならない。

作品の冒頭部でお定は詳しく佐久の女である自らの生活を物語る。そして「農家の女の労苦」から解放され「結構尽の御暮」に入<sup>注1</sup>った喜びを語っていく。お定は主人夫婦の華美な生活にひたりつつ荒々しい百姓娘から都会風の娘へとしだいに変貌していくのである。もちろん彼女は結局は変貌しきれない。綾の中傷を盗み聴き「野獣のような荒い佐久女の本性」へと立ち帰っていくのである。そのすぐ後で彼女はおつぎの入水死に立ちあい、「女の身程悲しいも

のはありません。変れば変る人の身の上です」と呟き、自らの変貌を恥じていく。そして「青々とした追憶」の中の「女の本性」へと立ち戻り、結果として悲劇を演出していくのだが、ここでの彼女の感慨あるいは認識こそ「旧主人」一篇を貫流する主調音だったのである。お定は明らかに女の変貌とその背後の悲しみ、より端的に言つて女の悲しみを語っているのである。

この女の悲しみを最も鮮烈な形で体现しているのは勿論お定の回想中に登場する綾である。彼女はしだいに小諸での閉ざされた生活に飽き「女といふものは、つまらないものだ」と歎息し哀れな巡礼の歌に涙をこぼすようになるのである。<sup>注3</sup>そしてお定の「女の運は是です。御縁とは言ひ乍ら、遠く御里を離れての旅の者も同じ御身上で、<sup>ほんと</sup>眞実に<sup>おもひやり</sup>同情のあるものは一人も無い。是ばかりでも、女は死にます」といった同情をかつていくのである。桜井との逢瀬をかさねつつも背信の恐怖にかられ死の予感におびえなければならぬのである。

こうしたへ女の悲劇は一人綾だけにとどまらない。登場する女性は全て悲哀の楽音をひびかせている。おつぎも母親も点景人物ながら作品の主調音を構成していくのである。おつぎは入水死し、母親も「大酒呑」の夫に一生を蚕食された。彼女らは結局は綾と同地点にたたずむ女達なのである。

これらの女たちを眺めるお定はどうか？

彼女は綾の中傷を聴き自らの変貌の浮薄さを思い知らされる。そして母親や村の生活を想い出し「青々とした追憶」にふけていくのである。この地点にとどまっていさえすれば彼女の傷はさほど深くはなかったと言える。しかし彼女は「女の本性」から悲劇を自ら演出していったのである。そのカラストロフィに立ちあつた彼女は「稲妻のやうな恐怖」に全身を貫かれる。この「恐怖」は他人を悲劇につき落したというどす黒さにくまどられていたに相違ない。その後味の悪さはへ語つてゐる現在も尾を引いているはずなのである。「女の身程悲しいものは有りません。

変れば変る人の身の上です」という感慨はまさしく彼女じしんに向けてのものでもあったのだ。この意味でお定と綾とは言わば同体だったのである。

こうしたへ女の悲しみを藤村はお定の口を借りてへ物語りていく。語り手が女であるだけに、そして事件の単なる傍観者でないだけにへ女の悲劇は陰影をもってへ物語りられていく。山田晃氏の言葉を借りれば「藤村はそこで、女中に幻滅の苦盃を嘗めさせることによって、その手で美夢の如き艶なる宴を崩壊せしめた」のである。<sup>注4</sup>そのへ語りが一人称スタイルによってより円滑になり藤村の意図は「藁草履」に比べて見事と言える程の結晶をとげていくのである。「藁草履」を始点としてへ女の悲劇をへ物語りうとする彼の意図はここで一応の水準に達したと言えよう。小説家への転身をめざした藤村の一つの飛躍をこの「旧主人」は明瞭に語っているのである。

ところで藤村はなぜへ女の悲劇をへ物語りうとしたのか。この遠因が諸研究者の指摘するように妻の秘密に対する藤村の嫉妬や彼じしんの恋愛体験にあったことは事実である。しかし、山田晃氏は「以上の二つの家庭内の風波は、明治三十三年のことであり、『緑葉集』短篇群の創作開始とは二年の開きがある」と検証し、「狂瀾怒濤を切り抜けた静謐の中でこそ、彼は『緑葉集』の諸短篇を産むことができたのだ」と断言<sup>注5</sup>されている。確かに先述の私の仮説にもあるように、藤村は明らかに自己体験をへ批評する眼を持っていた。そのへ批評の眼は『緑葉集』を編む時だけでなく「藁草履」や「旧主人」ひいては「爺」「老嬢」などを執筆する際にも作動していたようである。つまり藤村は家庭を小諸で営み始めて男女のへ性の距離を観念的でなく肉感的に始めて思い知らされたのである。そして家庭内の出来事を切りぬけた後でようやくにしてその男女のへ性の距離を小説のテーマに選択し得る立場にたどりついたのである。その場合彼はまずへ女という存在を説明しようと志向したのである。<sup>注6</sup>へ山村の民情を背景にへ女の存在とその内面をえぐり出そうと試行したのである。「藁草履」を始点とする作品群は恐らくはその結果な

のである。それがへ女の悲劇▽としてしか結晶しなかった点に藤村という小説家のきわだった個性が見出せるのだが、その点に関する論及は別稿にゆずるとして、ここではへ女の悲劇▽を支える彼の姿勢のみを確認するにとどめた  
い。

(注1) 小諸義塾の塾頭木村熊二と若い妻をモデルにしたことが雑誌の発売禁止につながったと瀬沼茂樹氏は推察している(前掲『島崎藤村』)。

(注2) 和田謹吾氏は「この作のモチーフが、妻の貞操に対する男の猜疑、嫉妬ということにある」と述べている(『島崎藤村』昭41・3 明治書院)。

(注3) この綾の悲哀は「水彩画家」のお初へと引きつがれていく。

(注4) 『緑葉集』近辺・その一、『旧主人』について(『古典と現代・10』昭35・1)

(注5) 『緑葉集』近辺・その二、小説家の誕生(『古典と現代・11』昭35・4)

(注6) 山田晃氏も藤村がこれ程「執拗に女の性根に眺め入ったのは、後にも先にも『旧主人』のみ」と指摘されている(前掲『旧主人』について)。なお氏は藤村のモチーフとして「多恨な青春への送別」と共に「従来の色気沢山な或いは形骸や筆法のみを輸入小説に模した小説に対する反逆の姿勢」をあげている。

## C 「爺」

「旧主人」において藤村はへ女の悲劇▽を当の女にへ語ら▽せるという方法をとった。が、この「爺」(明36・1『小天地』)においては逆に男にへ語ら▽せるという方法を試みた。「藁草履」や「旧主人」でのへ女の悲劇▽の裏面には常にへ男の本性▽が附着していたわけで、藤村はこの「爺」ではそのへ男▽の視点からへ女▽をへ物語▽ろうとしたのである。

この物語の語り手はスタイルの上では「私」だが、実質的には複数のへ男たち▽がその語り手となっている。「私」

が「吾儕木曾男子」（傍点——引用者）という言い方をしていることからそれは証明される。この「吾儕木曾男子」たちはそれぞれお島という女性について語り合い、その子である操の父が誰であるかをそれぞれ打ちあけていくのである。

こうした複数の男たちの口からお島の生涯が浮き彫りにされていく。多くの男たちと関係し、今はもう「艶が抜け、世帯やつれもして、お婆さん染みて了つた女の像が立ちあらわれてくるのである。むろん、ここにあらわれるお島は「藁草履」や「旧主人」中の女性たちのようには悲劇的な色彩をおびてはいない。それは八語る▽男たちの口ぶりによっている。「吾儕木曾男子」は「愛と俠」を生命とし、「女ならでは夜も日も開けぬ」のである。こうした男たちにとって女は「吾儕が野の花を思ふと同じ道理で、あの手合は又、吾儕を密蜂のやうに心得て居る」と認識されてしまう。それゆえ「吾儕は寄って群って、お島のために一個の活きた記念」である操を作ったのだと自慢されていく。<sup>注1</sup>

このように、お島の生涯は男たちの「楽しい追憶」<sup>おもひで</sup>言いかえれば手前勝手な論理によってしか八物語▽られない。彼女に悲劇的色彩が皆無なのは当然なのである。しかし彼女の実人生が悲劇的でなかったという保障はどこにもないのである。操に元の下女としてしか扱われない姿にはやはり哀れさがつきまとして離れないのだ。お島の実人生は「藁草履」のお隅や「旧主人」のおつぎと同じように不幸であったかも知れないのである。

むろん藤村がこの作品を喜劇仕立てにしようとしたことは否定できない。子供の名に操とつけたことや男たちの八語り▽口にはそれは明白である。亀井勝一郎氏が「性の哄笑」(『島崎藤村』昭28・12新潮社)と呼ぶのも確かに理由のあることと言えよう。しかし藤村がこの「性の哄笑」を屈託なくストレートににしていたかどうかは疑問である。詩人から散文家へと転身する過程で、彼は「憐み、恐れ」を消し去ることなく引きずっていた。前二作の底を流れる

のはこのトーンであつたのだ。こうした「青春の遺産としてうけついだ愛欲のへ<sup>おそれ</sup>恐怖と哀憐」(三好行雄『島崎藤村論』)が「性の哄笑」へと容易に逆転し得るとは考えられない。それが可能な程「憐み、恐れ」は藤村にとって軽いものではなかつたはずなのである。とすれば「爺」の喜劇的色彩はどう説明するのか。

藤村の内部に潜む「憐み、恐れ」は前二作ではへ女の悲劇として結晶した。つまり、この時彼は「憐み、恐れ」の流れ行くのに身をゆだねていたのである。言いかえれば藤村の胸奥に巣くう「憐み、恐れ」は彼をして悲劇をへ語ら<sup>ら</sup>ずしめずにはおかなかつたのだ。彼はこの「憐み、恐れ」のつき動かす方向へと散文家たる己れをつき出していかざるを得なかつたのである。

しかし藤村にはもともと「憐み、恐れ」と同時に、それをかき消して高らかに唱い出されるへ青春の讃歌が内蔵されていた。言わば彼の内部にはへ青春の光と陰がアンヴィヴァランツな形でかかえこまれていたのである。このへ青春の光が藤村をしばしば「憐み、恐れ」から救い出していた。と言うよりも彼はこのへ青春の光をつかのま信ずることでへ青春の暗部を脱け出そうとしたのである。恐らくこうした心理のメカニズムが「爺」執筆時の藤村にも存在したのである。つまり彼は前二作の底流をなす「憐み、恐れ」から身を反転させようとしたのである。青春時から抱き続けてきたへ青春の光をつかのま信ずることで、「憐み、恐れ」の流れから身を脱け出そうと志向したのである。前二作の暗うつな世界の息苦しさは藤村にへ脱出を試行させたと言えよう。むろん、それは観念の操作によるもので、しかもつかのまのものに過ぎない。青春時から引きずっているへ青春の暗部がそうした操作によってぬぐい去られるとは当の藤村じしん考えてもいなかったらう。しかし、ともかく彼はそうした観念の操作によって、具体的には喜劇仕立てという方法によって、暗うつな世界から眼をそらすことが出来たのである。「爺」はこうした藤村の言わば苦しまぎれの姿勢より生み出された奇妙な作品なのである。

このように藤村は「性の哄笑」をストレートに口にしていくわけではない。それは胸奥に漂う青春の光を掴まのま信ずることで可能だったのである。したがってそうした藤村の姿勢や方法によってしても「憐み、恐れ」はお島の実人生から完璧には消し去れない。少女の悲劇はやはり作品の根底に存在しているのである。ここで藤村は正面からこの少女の悲劇に取り組まざるを得なくなった。「老嬢」一篇の成立する条件がここに備わったのである。

(注1) 山田晃氏はこの作品を「ロマンチックで『誠実な』愛に対する正面切った挑戦」と把握し、「この期の藤村には、現実を超えんとするロマネスクに対する反噬の姿勢」があったとしている。(前掲「小説家の誕生」)

## D 「老嬢」

これまでの論証に明らかのように藤村は少女の悲劇とでも呼ぶべきドラマを少女物語としてきた。その延長線上にこの「老嬢」(明36・6『太陽』)も位置づけられるのだが、その内には前三作ときわだって異質な点を有している。これまでの「藁草履」にしても「爺」にしても登場する女性たちは全て草深い田野に暮らす農婦であった。「旧主人」の語り手お定もその一人である。ただ綾だけは都育ちの少女嬢さんだが、その言動からは豊かな知識性を感じる。うかがい知ることが不可能である。その点では彼女もお定たちと同平面上に位置する女だと言ってよい。しかし少女嬢の女主人公爪生夏子は明らかにこれらの女たちと別の世界に存在している。彼女は都会の学校を「第一の成績」で卒業し、「去年まで上田の某女学校に——尤も私立ではあるが、その教頭をして居た」のである。つまり彼女はこれまでに登場した女たちとは異なり、当時の女としては数少ない知識人なのである。藤村はこれまで主として農村の女たちの悲劇を物語ってきたが、ここで始めてこうした知識人の女を登場させたのである。これは何を意味



するのか。あるいはこうした設定に秘められた藤村のモチーフは何であるのか。作品世界に入る前にこうした疑問をまず確認しておきたい。

「老嬢」は主人公瓜生夏子が友人沢関子と信州田沢温泉の旅館で語り合う場面から書き起されている。夏子も関子も共に△知識人▽であり、同じように教師生活を送ってきており、△老嬢▽となっている。そうした点ではきわめて相似した条件をもっているが、精神世界あるいは考え方の上で全く位相を異にしている。関子は平凡な家庭的思考の持主で、女は結婚するので当然だと考えている。事実、彼女は真近かに結婚をひかえ、長い独身生活に別れを告げようとしているのである。つまり彼女自らが△知識人▽であることをそれほど意識していないのである。

こうした関子に対して夏子は言わば異邦人としての相貌をあらわにする。「最早家には帰」らず「旅で暮します」と言つてのける夏子の心底には、次のような感慨が流れているのである。

「噫。私は学問などをしなければよかった——新しい智慧の味さへ知らなかったなら、母の言ふなりにどんな男でも夫に持つて、一生満足して居られたらうものを。私は教育などを享けなけりやよかった——精神を自由なものときさへ知らなかったら、斯うして籠を出て飛んで見やうとは思はなかったものを。(後略)」

夏子はここで△知識人▽であることの悲哀を語っている。教育を受け「新しい智慧の味」を知ってしまった者の悲しみを口に出しているのである。ここに同じ△知識人▽でありながら、関子とは全く別の次元に存在する夏子の独自性があると言えよう。

ところでこうした女性像を藤村はすでに「なりひさご」(明26・9、10『文学界』)において描いていた。不幸な恋

に泣く娘お歌に「学問は身をあやまる」「学問すればするほどに、身の不幸ながましてくる」と語らせているのである。もちろん、この作品では「学問は身をあやまる」という認識が全く生かされないまま終わっているが、当時すでに藤村の脳裏にそうした認識や学問によって身をあやまった女のイメージが固着していたことは事実である。それらがどのような体験から生み出されたかは問題だが、それを実証する作業は別の機会にゆずるとして、ここでは藤村にはすでに夏子的な女性像のイメージが固着していたことだけを確認しておきたい。

先に引用した文に明らかなように、夏子は△知識人▽であることにとらわれすぎている。彼女は社会と自己との断絶を強く意識し、社会に根づかず浮き上ってしまった己れを「社会の罪人」と規定したりする。もちろん彼女は「なりひさご」のお歌と異なり歎き悲しんだりはけっしてしない。そうするには△知識人▽たる誇りが許さないのである。「世間の女と違ふ」という誇りは「事業、事業、事業をする時ばかりですよ。真実ほんたうに生きて居るやうな心地のするのほ」といった表白に彼女をつき動かしていくのである。

しかし、こうした言葉を吐く彼女は必死に何かをねじふせようとしているように見える。言うまでもなく彼女はみずからの女としての肉体や性を無視し去ろうとしているのだ。彼女は△新しい智慧の子▽としての己れにひたすら執着し、△肉の子▽としての己れをみずからを圧殺しようとするのである。それを彼女は関子にこうした形で告げる。

「……お互に試して見やうぢや有ませんか——結婚した貴方の方が幸福か、独身で居る私の方が幸福か。」

この夏子の言葉こそ「老嬢」のプロットやテーマを規定していくものに他ならない。ただ、これまでを読んだ限りでも物語の方向性は容易に知ることが出来る。△新しい智慧の子▽としての夏子が△肉の子▽としての己れに裏切ら

れてくる過程が描出されていくだろうことは予測できるのである。作者藤村はすでにこの段階で「卑賤<sup>いや</sup>しい芸人」の歌う「恋慕の一曲」に「妙に胸を打たれ」「一緒に足拍子」をとる夏子を描いているのである。

続いて藤村は年若な画家三上との交際を通して「やみがたい肉身<sup>からだ</sup>の懊惱<sup>くるしみ</sup>」につき落され、「緑陰」に「孤独の心を慰さめ」たり「恋の苦痛を哭」いたりする夏子の姿を描きつつ、彼女の過去や性格を八物語Ⅴについていく。「女は愛したり愛せられたりせずに、生きて居られるものでは有りません」と藤村は八女の性Ⅴを説明する。そして夏子がこの八女の性Ⅴつまり「女心のやるせなさ」や「言ふに言はれぬ女の身の悲しさ」と自らの八知識人Ⅴ性にひきさかれていると分析していく。つまり「疑惧<sup>うたがひ</sup>の念」から「さまざまの悲しい智慧」を身につけ、それで男を翻弄するのだと説明する。こうした説明の口調が典型的に表われているのが次のような文体である。

それ、さういふ女です。愛せずには一日も居られない程の情熱と、絶えず情人<sup>をとりこ</sup>を批評したり解剖したりする程の冷酷<sup>つめたき</sup>と——その矛盾を一つの胸に集めて居るのです。どうしてこの女が苦しまずに恋するような、そんな訳もないことで承知しませう。

いささか長い引用になったが、これはここで藤村の八語りⅤ性がこの作品にも引きつがれていることを証明したいために他ならない。つまり藤村は夏子そのものになり切るということをせず、あくまで夏子を中心とする八物語Ⅴを八語るⅤという姿勢を取りつづけているのである。だから夏子の言動を描写しつつ作者じしんが時折顔をのぞかせて彼女の心理を説明するという形の文体が生出するのである。もちろんこうした文体じたいは別に批判の対象にはならない。が、夏子を八知識人Ⅴとして設定したとことと関連させて考えるときどうしても問題を含むものとして取りあげ

ざるを得ないのである。ただ、これについての検討は最後にまわし、作品世界に戻っていかねばならない。

藤村は結婚後「無学な世間の女」に接近していく関子と愛人を幾人もつくり次つぎに捨てていく生活の結果「学問した女の一番悪い手本」に数えられることになった夏子とを対照的に描き出していく。この二人は確かに女であることとの両極端を表わしているように見える。しかし藤村はこの二人の根底を結びつけているものを見のがしてはいない。愛人の子を夏子が出産しようとする日、関子は彼女を見舞いにかけてつける。その時、風の音に交って「凄じい女の悲鳴」が関子の耳をつらぬく。

関子は始めて人の生れるといふ場合に会ひました。猛烈な自然の力——開放あけはなした人生の秘密——それはあの友達の絞るような声に籠こもって、身を襲ふやうに恐しく思はれたのです。

この「猛烈な自然の力」こそ前三作の基底部を流れる音調でもあった。へ野生の力∨とかへ荒々しい本能の力∨と言いかえてもよい。それがへ出産∨という形でへ女の肉体∨を襲うのである。ここにへ無学な世間の女∨となった関子と「学問した女の一番悪い手本」の夏子とを結びつける強靱な絆があると言えよう。「猛烈な自然の力」はへ出産∨という形ですべてのへ女の肉体∨を等しく襲うのである。農家の主婦が「しかし、是も一生に一度は女の役目ではすからなあ」と笑いながら言うのも、こうした「猛烈な自然の力」を肉体として受けとめているからに他ならない。逆に産褥の経験のない関子が「恐怖おそれと哀憐あわれみ」にひきさかれていくのも当然なのである。

物語はカタストロフィをむかえる。「名もない女の児」は「石のやうに冷く」なり、夏子はその「悲哀かなしみと驚愕おどろき」から狂気にとりつかれていく。藤村は狂人夏子のいたましい姿をへお夏清十郎∨のお夏のイメージに重ねあわせつつ一

篇をしめくくっていく。こうして分析してみれば、藤村が前三作と同じようにへ女の悲劇をへ物語ろうと試行したことは明らかであろう。ただ、その女をへ知識人として設定した点にこの「老嬢」の独自性が存在する。へ知識人である女がそのへ知識性ゆえに自己崩壊し、最終的にはへ肉の子としての自らに裏切られていく過程を、言いかえれば「猛烈な自然の力」の噴出に耐えられず狂人と化していく過程を描き出したもので、完結性をそれなりに備えた作品と言える。

ともあれ藤村はこの作品でへ女の性をぎりぎりの地点まで見究めたようである。それが観念の次元でない点に、家庭人として肉感をもって女性に接した藤村の変貌が見出せると言えよう。言いかえれば「藁草履」から「老嬢」への軌跡は青年から大人への成熟をきわやかに物語っているのである。

ただ、ここで問題にしなければならないのは夏子へ知識人として設定したことから何が引き出されてきたかである。次の言葉に耳を傾けてみよう。

「へへへあんなに学問なすって、御嫁にも行っしやらねえとは。だが奥様、ああいふことも統を引くものと見えやして、あの方の御父さんも酷く学問には御凝りなさりやしたよ。御気の毒な、狂になつて座敷牢で御死去になりやしたからなあ。」

夏子の隠所の親仁は続いて「御父さんは国学とやらに御凝りなされたし、その御嬢さんは洋学に御凝りなさる」と言葉を継いでいく。

この会話によって浮き彫りにされていく夏子の家系はまさしく藤村じしんの家のものである。後に『家』や『夜明

け前』に詳細に描かれていく島崎正樹と春樹との関係に他ならない。前三作にはけっして書き込まれなかった島崎家の「統」を藤村はここで夏子の背景として描いていくのである。これは何を物語るのか。

藤村はこの「老嬢」で始めて自らの生の軌跡を対象世界に投入したのである。作品に始めて自伝的色彩が加えられたと言えよう。それを可能としたのは恐らく夏子を八知識人▽として設定したことに求められよう。夏子が八知識人▽である以上これまでの主人公の場合よりも作者藤村との距離は接近し緊密なものとなってくる。夏子の内面に己れを見出すといった視点が藤村内部に生れ出る可能性があり得たのである。

ところで、こうした藤村と夏子との関係はこの作品において十二分に緊密なものであり得たろうか。言いかえれば藤村は夏子にみずからの内面をなめらかに仮託していったであろうか。こうした問いを発する時、先に指摘した「老嬢」の文体を想起せざるを得ない。藤村はこの作品を一貫して八語り▽の文体で書いていったのである。最後のシーンに明瞭なように、彼は作品全体を八物語▽としてまとめあげていったのである。こうした八語り▽の文体は夏子と藤村との距離を拡大する機能しかはたし得ない。言いかえれば八語り▽の文体においては藤村が夏子の内面に踏み込んでいくことは不可能なのである。夏子の心理をかたわらから素顔（語り手）の藤村が説明していくといったスタイルしか取り得ないのである。「老嬢」が八女の悲劇▽の八物語▽としてのみ完結せざるを得なかった所以である。

とまれ、藤村はこの「老嬢」で夏子を八知識人▽として設定した。そして書いていく過程において自らの精神世界を彼女に託すことに気づいたのである。言いかえれば夏子という存在によって自己の生の軌跡を対象化するモメントをつかんだのである。しかし自己を全面的に夏子に仮託することは不可能である。前三作より引きつがれた八女の悲劇▽を八物語▽するというモチーフがそれを疎外していくのである。より具体的にはあの八語り▽の文体がそれを妨げていくのである。「老嬢」を書き進めていく過程で藤村はいらだちを禁じ得なかったのではなからうか。

「老嬢」という作品じたいは確かに前三作の延長線上に位置づけられる。△女の悲劇▽の△物語▽として前三作と同じような完結度を有している。しかし「老嬢」を書き進めていく過程で藤村には確実に新しいモチーフが芽生したはずである。つまり自己の生それじたいを描くべき対象世界としていくというモチーフである。自らの内面意識を対象化するというモチーフを実現するためには今までのモチーフや文体を捨て去らなければならぬ。△物語▽の構造や△語り▽の文体をみずから手で破壊しない限り、それは作品化され得ないのである。

先走って言えば、それが試行された作品こそ「水彩画家」である。したがって「水彩画家」は「老嬢」までの四作とは次元を異にしていると言えるのだが、その検証は別の機会にまわすとして、ここでは「老嬢」が前三作の延長上に位置しつつも、「水彩画家」への発展をモメントとして有する重要な作品であることを確認しておきたい。最後にあえて言えば「老嬢」は「家」や「夜明け前」などの自伝的な作品系列を創り上げている藤村の資質が表われた最初の作品であり、彼じしんもこの作品で始めて「家」や「夜明け前」を書く己れの資質に気づいたのである。